

Judit Bárdos

COLORI CALDI E FREDDI NE IL DESERTO ROSSO

Il Deserto rosso, prima pellicola a colori di Michelangelo Antonioni, uscì nel 1964.

Il semplice fatto che si sia reso tecnicamente possibile creare una pellicola a colori e che lo spettatore si attendesse una tale offerta, lo avrebbe indotto ad andare al cinema per vedere dei film a colori? Oppure si trattava di una questione-costrizione tecnica e finanziaria? Probabilmente non è così. Dal momento dell'invenzione del cinema a colori fino al periodo della sua divulgazione passarono più di vent'anni (nel caso del cinema sonoro ci vollero appena quattro o cinque anni). Oltre ai problemi tecnici, si dovette trovare una soluzione anche per quelli estetici. Le tecniche artistiche sviluppatasi nel cinema in bianco e nero non potevano sopravvivere nel cinema a colori: in questo ambiente, infatti, non spiccano né il marcato contrasto o l'espressivo effetto luce-ombra (come in alcune correnti dell'espressionismo tedesco degli anni quaranta e successivamente nel primo modernismo), né i colori grigi sfocati o i toni raffinati (come il "realismo poetico" francese). Eppure verso la metà degli anni sessanta si cominciò sempre di più a realizzare pellicole a colori (il primo film a colori di Fellini, *Giulietta degli spiriti*, uscì nel 1965).

Antonioni ci rivela che si è impegnato a sfruttare "ogni minima possibilità narrativa racchiusa nei colori" affinché questi "trovino armonia con lo spirito di ogni singola scena, di ogni singola sequenza". Antonioni continua dicendo che "nell'arte cinematografica moderna la coincidenza tra certi metodi nuovi per l'utilizzo del colore – e qui mi riferisco per esempio a Resnais o a Bergman – non è pura casualità. Quest'esigenza, sorta quasi nello stesso momento in ognuno di noi, è connessa alla manifestazione della realtà dei nostri tempi, è quindi sempre meno possibile ignorare la presenza dei colori. Ne *Il Deserto rosso* appare un universo industriale che ogni giorno produce milio-

ni di oggetti diversi, tutti colorati. Di questi oggetti basterebbe uno solo – e chi potrebbe farne a meno – per introdurre nelle nostre case l'atmosfera della civiltà industriale. Così le nostre case vengono invase sempre di più dai colori, mentre le strade e i luoghi pubblici si riempiono di cartelloni pubblicitari. L'invasione dei colori ci abitua ai colori stessi.¹ È il mondo ad esser diventato colorato, la produzione industriale, la civiltà tecnica che raggiunge i massimi livelli e, connesso a tutto ciò, il mondo moderno caratterizzato dall'inquinamento ambientale. Questo mondo svolge un ruolo fondamentale nello sviluppo della nevrosi della protagonista, Giuliana.

L'esperienza che ispirò direttamente Antonioni fu il fatto che Ravenna divenne, dopo Genova, il secondo porto più importante d'Italia, vi si costruì una raffineria di petrolio e i cambiamenti violenti effettuati a scapito dell'ambiente naturale intorno alla città, sconvolsero il regista, ritornato dopo qualche anno di lontananza. Eppure – come ci rivela Antonioni nella famosa intervista con Godard – egli non ha voluto condannare solo l'industrializzazione, che rende nevrotico l'uomo moderno, tra i suoi scopi c'era anche quello di “rappresentare le bellezze di questo mondo, ove persino le fabbriche possono essere affascinanti... Le linee e le curve delle fabbriche e delle ciminiere forse sono più belle delle linee degli alberi, che sono diventate noiose all'occhio umano. Questo è un mondo ricco, vivace e utile.”²

È lo stesso Antonioni a richiamare la nostra attenzione sul fatto che la rappresentazione del mondo colorato – con colori vivaci – comporta importanti conseguenze non solo tecniche ma anche estetiche. Se il regista concepisce i colori come delle macchie palpitanti, allora questo invece delle registrazioni a lunga durata, caratteristiche del primo modernismo, esige il ritorno ai tagli veloci, nonché un moto rapido e brusco della camera, l'uso frequente del teleobiettivo, il che comporta una diversa profondità di campo e una differente percezione spaziale dello spettatore. È forse la proiezione del mondo interno della protagonista a far nascere questo nuovo atteggiamento nei confronti

¹ *Il deserto rosso. Intervista di François Maurin con Michelangelo Antonioni*, “Humanité dimanche”, 23 settembre, 1964, in: *Michelangelo Antonioni. Írások, beszélgetések*, Osiris Kiadó, Budapest 1999. p. 142.

² *La notte, L'Eclisse e la alba. Intervista di Jean-Luc Godard con Michelangelo Antonioni*, “Cahiers du Cinéma”, 1964. nov. 160. In: *Michelangelo Antonioni. Írások, beszélgetések*, Osiris Kiadó, Budapest 1999. p. 147.

dell'immagine? (Fu Pasolini ad avanzare per primo questa ipotesi.) O tutto ciò non è altro che un trucco necessario del cinema a colori? La tecnica deve essere cambiata senza alcun dubbio: "Con il rosso acceso la veduta panoramica è efficace, ma con il verde giallastro non offre nulla"³ – afferma Antonioni rispondendo ad una domanda di Godard.

Ma ci ricorda subito che, "quando verso la fine del secolo scorso il mondo cominciò ad industrializzarsi, i colori delle fabbriche erano neutrali: neri o grigi. Oggi invece in genere li dipingono colorati, persino le condotte dell'acqua, dell'elettricità e dell'aria."⁴ Le spiegazioni del fatto che il nostro ambiente sia mutato in modo così radicale sono in parte tecniche, in parte psicologiche. Ma all'interno della fabbrica i muri non sono dipinti di rosso caldo o di arancione (colori che renderebbero gli operai agitati) ma si sceglie il verde chiaro o il celeste, in quanto colori più rilassanti. Proprio per questo, in principio, si era pensato di dare al film il titolo "Celeste e verde", in seguito però Antonioni ha pensato che un titolo del genere sarebbe stato troppo legato ai colori, in quanto avrebbe fatto riferimento solo a questi ultimi, pur se il film trattava anche tanti altri argomenti. Non parla solo del desiderio di Giuliana di dipingere il negozio di ceramica con dei colori freddi – pareti celesti e soffitto verde – perché il rosso "ucciderebbe" gli oggetti mentre il celeste e il verde li metterebbero in rilievo. Così come non racconta solo che Giuliana, uscendo dal negozio, vede (come anche lo spettatore) la frutta e la strada grigie, mentre quando stava con Corrado nella camera d'albergo vede la parete rosa e rosso, pur essendo di un colore neutrale. Percepisce i colori diversamente rispetto agli altri, proprio in questo consiste la sua nevrosi e la sua incapacità di adattarsi al mondo moderno e colorato (Corrado invece, parlando agli operai della Patagonia, vede delle strisce blu sulla parete). Giuliana è in crisi, sente che non può vivere come prima, ma allo stesso tempo non ha un problema ben definibile e risolvibile. Si tratta forse di una devianza? Di una psicosi? Di una nevrosi? O semplicemente dell'incapacità di adattarsi all'ambiente? Le interpretazioni del film si muovono entro questi limiti.

Nella scena iniziale del film, quando si vede il titolo principale, appare un ambiente brunastro, color terra e in mezzo la fabbrica, circondata da tubi dai colori vivaci. Dalla ciminiera fuoriesce un fumo

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

giallo acceso (che sul DVD assume un colore arancione). Poco dopo entra in scena Monica Vitti, dai capelli rosso rame, con un cappotto verde vivace ed il figliolo che porta un cappotto giallo senape. Ma già in questa scena risuona all'orecchio quella musica elettronica, quella melodia eterea che si sentirà anche nella scena della favola.

Per quanto concerne la scena iniziale e la scena finale, che si svolgono ambedue presso lo stabilimento industriale, quasi tutti i critici sottolineano che si vedono dei colori brutti in un ambiente industriale sgradevole per colpa dell'inquinamento, alcuni hanno definito questi colori aridi, altri ancora parlano di colori *freddi*. Solamente István Antal richiama l'attenzione sul fatto che a dominare sono il rosso, il bruno, quel tono brunastro del giallo che è incline verso il rosso, il giallo senape, questi sono tutti colori *caldi*. "Antonioni sì che mostra i colori della luridezza e questi colori sono meravigliosi, anche se lo sono in modo innaturale. Ed è per questo che il cappotto color verde natura che indossa la donna, risulta estranea in modo agghiacciante tanto all'inizio che alla fine del film."⁵ Com'è possibile tutto ciò?

A partire da Sergej Eisenstein è cosa risaputa che il significato e il valore sentimentale ed affettivo dei colori non sono determinati solo dai codici linguistici e culturali o da quelli dell'immaginario collettivo e della storia delle religioni, così come non li determinano solo le esperienze musicali basate sulla sinestesia o le associazioni aventi come base la storia psichica di un individuo. Le nozioni elencate naturalmente esercitano una forte influenza su di essi, ma infine il valore emotivo dei colori è determinato dalla complessità del film e delle scene. Nel caso di una concezione ben studiata e portata a termine possono nascere degli effetti e dei valori emotivi diversi o addirittura opposti rispetto al consueto. Per esempio il bianco, ritenuto in genere più allegro e il nero o il grigio, considerati luttuosi e tristi, appaiono in modo opposto nel film *Aleksandr Nevskij*: appare minacciante il freddo bianco dei Cavalieri Teutonici che avanzano sul lago ghiacciato, indossando cappucci e vestiti bianchi e procedendo su cavalli bianchi, mentre le macchie scure dei russi in difesa, tra il grigio neutrale di deboli cespugli sulla riva del lago, appaiono più familiari, di un colore più caldo.⁶

⁵ Antal István, *Életszükséglet-e a szín?*, in: Dániel Ferenc a cura di, *Kortársunk a film*, Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest 1985.

⁶ *Sárga rapszódia*, in: Szergej Mihajlovics Eisenstein, *Válogatott tanulmányok*, Áron Kiadó, Budapest 1998.

Un altro esempio celebre per spiegare che il bianco e il nero possono assumere significati diversi lo rappresentano *I dannati di Varsavia* di Andrzej Wajda: l'orribile oscurità del canale qui offre la vita, mentre il sole splendente sulla superficie significa la morte stessa.

Ovviamente nel cinema a colori non può emergere così chiaramente questo significato. Ciò nonostante penso che vi sia qualcosa di originale e insolito in quest'intonazione di colori. In genere (ammesso che si possa generalizzare) la maggior parte delle persone ritiene gradevoli i colori caldi come il rosso, il giallo, il verde vivace, il marrone, insomma, i colori della terra e del bosco autunnale. Se a questo punto del film l'ambiente ci sembra "brutto", questo è un sentimento contraddittorio e (in parte) lo proviamo perché vi si proietta qualcosa della scena intera: del fatto che la ciminiera che emette fumo, la fabbrica arida ed enorme che occupa la periferia della città, appaiono tristi nonostante sulle mura degli edifici corrano tubi dai colori vivaci. Ed è possibile che – benché lo spettatore non ne sia ancora cosciente – vi si proietti anche lo stato d'animo instabile di Giuliana. Neanche la scena del noioso convito, che si svolge nei pressi del mare, non la si può considerare "brutta in sé." Tutto il contesto appare sgradevole in quella nebbia grigia e, benché l'interno della capanna sia rosso e alcune donne indossino vestiti di colori vivaci (una per esempio porta un vestito verde) l'erba del prato intorno alla capanna dovette essere dipinta filo per filo di bianco dalla troupe, perché desse l'impressione del "prato morto e della natura morente".⁷ Il "deserto rosso" invece non è altro che il rossore di un deposito di ferro vecchio e del deposito di immondizia. Tutto questo sfuma ulteriormente il sentimento di alienazione e perdizione della protagonista. È la sua incertezza che aumenta nelle scene citate. È forse il suo stato d'animo che viene proiettato sul mondo esterno? La percezione patologica dei colori tende a sottolineare questo fenomeno.

Inoltre, come afferma Bálint András Kovács,⁸ considerandola anzi una delle principali caratteristiche dei film di Antonioni, i personaggi e l'ambiente nei suoi film hanno un rapporto vago. Questo rapporto è dominato dall'isolamento e dall'alienazione al quale si aggiunge

⁷ Cfr. 2. p. 154.

⁸ Questa è l'interpretazione di Kovács András Bálint, *A modern film irányzatai*, Palatinus, Budapest 2005, p. 114.

la rappresentazione molto particolare dello spazio: gli spazi ampliati con il teleobiettivo, le impostazioni rotte dai quadretti, dai cunei, dalle forme astratte, e dalla forma geometrica delle composizioni, pratiche che risaltano nel cinema a colori (i personaggi non sono assorbiti nella profondità di campo ma le loro macchie colorate spiccano sullo sfondo di colore diverso.) La camera, quando si sofferma a lungo sulle bellezze colorate dell'ambiente e sui paesaggi della civiltà industriale mostra l'indifferenza dell'ambiente. Ci sono tanti campi lunghi grigiastri, altre volte grigio-marroni, ma i tanti colori vivaci rendono più splendente la scena: tubi, cavi, contenitori blu, rossi, gialli e verdi, il prato verde acceso, il fumo giallo. Secondo questa concezione il personaggio e il mondo esterno sarebbero indipendenti l'uno dall'altro, o almeno non vi sarebbe alcun rapporto diretto tra di essi. Vi è una contraddizione tra le due possibilità d'interpretazione, ma non la voglio sciogliere. Senza dubbio vi è una vibrazione, una tensione tra i due poli. L'interpretazione del regista non è l'unica giusta, ma Antonioni è un regista assai consapevole e, come tale, possiamo accettare la sua opinione come una possibile tra le tante opinioni contraddittorie.

Alla fine del film ritorna lo stesso fumo, questa volta più verdastro, giallo canarino (questa tonalità del giallo viene percepita da tutti in modo sgradevole, mentre le tonalità calde, più vicine al rosso o all'arancione, sono piuttosto piacevoli), ma questa volta la protagonista dice al figlio che non bisogna aver paura del fumo giallo, anche gli uccelli lo evitano, non ci volano dentro. Si tratta forse di una rassegnazione da parte di Giuliana e dell'accettazione del *modus vivendi*? O abbiamo a che fare con una narrazione a spirale: Giuliana ritorna al punto di partenza, ma ad un livello spirituale più elevato? O si tratta di un finale aperto?

Ciò che si oppone nettamente a queste scene dominate dai colori caldi è la scena della favola. Il mare turchino, il cielo azzurro e la sabbia rosa. Durante questa scena si sente continuamente una dolce melodia. L'azzurro è senza dubbio un colore molto amato, ma è anche un colore freddo. A mio avviso non è di primaria importanza il carattere caldo o freddo dei colori, ma la purezza dei colori stessi: nelle scene sopraccitate i colori sono sfocati, al momento dell'avverarsi della favola, all'improvviso, i colori diventano puri, brillanti. Giuliana comincia a raccontare la favola nella cameretta del bambino, nella profondità di campo si vedono il mare e una nave che si avvicina. Poi una car-

rellata: tutto il riquadro è dominato dal mare, la camera rimane ad osservare il mare mentre la voce della protagonista ci conduce nella scena successiva. Ritengo che questa scena, sotto l'ottica della teoria narrativa, utilizzi soluzioni molto interessanti: è molto difficile capire se la favola narrata dalla madre appaia nella mente di lei stessa o del bambino, così come è poco chiaro quali immagini interiori veda lo spettatore. Ci troviamo nella mente del bambino dalla fantasia molto vivace o in quella della madre? La voce della madre può risuonare in ambedue. Questo fenomeno è in relazione con quell'incertezza e con quel carattere onirico che, da Alain Resnais a Ingmar Bergman, è proprio di tanti e in generale caratterizza la produzione cinematografica moderna degli anni sessanta: non vi è più il regista onnisciente e così neanche lo spettatore può sapere tutto: ciò che abbiamo visto è realtà o sogno, è un ricordo, un desiderio o è successo veramente. In *Persona* è veramente presente il marito ed ha fatto davvero l'amore con Alma? Cos'è successo con Anna de *L'avventura*, o ancora, è successo qualcosa l'anno scorso a Marienbad? Ciò nonostante i critici del film ritengono palese che assistiamo a delle scene presenti nell'immaginazione della madre. Probabilmente perché in più scene del film i sentimenti della madre, ovvero della protagonista, vengono a proiettarsi sull'ambiente esterno e sui colori, quindi il film stesso rappresenta i suoi sentimenti e il suo stato d'animo. Pasolini è l'unica eccezione che sostiene "la sequenza del sogno: che, dopo tanta squisitezza coloristica è improvvisamente concepita quasi in un ovvio technicolor (a imitare, o meglio a rivivere, attraverso una «soggettiva libera indiretta» l'idea fumettistica che ha un bambino delle spiagge dei tropici)".⁹ È una contraddizione apparente che sia proprio quel Pasolini a citare, come esempio per di film poetico, *Il Deserto rosso*. Nella sua interpretazione Antonioni, mettendosi nei panni della protagonista, osserva il mondo dal punto di vista di Giuliana, quindi da quello di una persona di una cultura, lingua e stato d'animo ("squisiti fiori di borghesia")¹⁰ simili a se stesso, dunque il mondo interno di Giuliana non è rappresentato dall'oggettività del discorso libero indiretto ma dal soggettivo monologo interno in prima persona singolare. È per questo che Pier Paolo Pasolini lo

⁹ *Il cinema di poesia*, in Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1977, p. 179.

¹⁰ *Il cinema di poesia*, op. cit., p. 187.

chiama film poetico. Ricordiamo che nella teoria di Pasolini il “discorso libero indiretto” è pronunciato in una lingua diversa da quella dell’autore mentre il “monologo interiore” è il mezzo per apostrofare qualcuno nella lingua dell’autore. Il discorso libero diretto soggettivo è solo un pretesto affinché l’autore – con l’inserimento di un trucco narrativo – possa parlare in prima persona singolare. Se la scena del sogno, in base a quanto detto, la interpretiamo come la proiezione dell’ingegno del bambino e non di Giuliana, questo è da considerare un’eccezione in tutta l’opera.

Ad eccezione di Pasolini, i critici del film ritengono che il mare azzurro e l’isola esistano solo nella mente della protagonista. Questo vorrebbe dire che Giuliana desideri far parte della natura intatta, trovarsi tra colori puri in un mondo dominato da colori freddi? “Fuga in un mondo dove i colori sono parti costituenti della natura, il mare è azzurro e la sabbia rosa” – afferma lo stesso Antonioni nella celebre intervista fatta con Jean-Luc Godard.¹¹ In ogni caso è forte il contrasto tra il paesaggio, l’ambiente cittadino e la costa distrutti dalla civiltà tecnologica, dove i colori sono mutati, mischiati, sfocati, desaturati e il paesaggio fiabesco, mondo dei colori puri (ammesso che non si stia guardando la versione in DVD, dove i contrasti sono troppo forti, eccessivamente visibili).

A questo punto sorge un altro problema: il bianco sterile della cameretta del bambino. Un “bianco ospedaliero”: puro, evidente e, nonostante ciò, rigido. Vi troviamo colori vivaci: la ringhiera blu che spicca dal biancore dell’androne, il biancore del pigiama del bambino, delle lenzuola e della camicia da notte di Giuliana dinnanzi alla parete blu. Il blu vivace sottolinea ancora di più la sterilità del bianco. Non appartiene alla natura intatta, bensì al mondo creato dall’uomo, come anche il robot giocattolo continuamente in funzione. Si tratta forse di un’incongruenza? No, è solo la differenziazione e la contraddittorietà del mondo creato dal regista stesso. In ogni caso Antonioni, con la scena del robot e con l’intero film, voleva esprimere anche “la bellezza del mondo moderno”. Anche la percezione soggettiva della realtà che ha la protagonista assume un ruolo: la notte passata in questo appartamento rievoca in lei il tentato suicidio, l’incidente stradale, l’ospedale. Secondo me qui si sta preparando l’atmosfera per la scena

¹¹ Cfr. 2. p. 153.

dell'isola, della quale nonostante i colori freddi non possiamo negarne la bellezza. Viene inoltre espressa la mancanza della percezione della realtà: la malattia del bambino è proprio l'insensibilità, la paralisi del sistema nervoso (certo qui non si tratta solo di una metafora: la paralisi infantile, infatti, era una malattia temuta all'epoca e non vi era ancora alcun vaccino contro di essa.) Quest'insensibilità in senso tralato caratterizza i personaggi, il marito, i partecipanti al convito nella capanna, ma non Giuliana e (un po' meno) Corrado. Il figlio di Giuliana si ammala, o meglio si sente temporaneamente malato e viene considerato tale – ma il robot non si ferma. La mancanza della percezione della realtà e della comunicazione: sono questi gli argomenti dei dialoghi divenuti ormai celebri del film, dialoghi che girano intorno alla problematica relativa al cosa guardiamo-vediamo e al come vivere.

Il mondo oggettivo e la percezione soggettiva diventano sempre meno distinguibili anche nella sfera acustica. La protagonista sente ciò che gli altri non sentono: la melodia eterea mentre racconta, e il suono della sirena che annuncia l'avvicinarsi della nave colpita dall'epidemia. Si sente come se il mondo volesse crollarle addosso. Giuliana racconta esperienze simili quando ricorda il tentato suicidio e il tempo passato in ospedale assieme all'operaio. "Una ragazza si sentiva soffocare" – sappiamo che qui parla di sé stessa – e a questo punto il muro è arancione vivace. Dove tutto ciò viene raccontato, ossia nell'appartamento dell'operaio, i colori sono vivaci, anzi, accesi: il grembiule della donna, il copriletto.

La forma nella quale scompare la realtà – è questo mondo materiale ricolorato artificialmente. A questo punto, al momento del crollo spirituale, le figure scompaiono nella profondità di campo, i contorni netti si sciolgono nella nebbia, i colori diventano sempre più sfocati, impuri, fumosi. Nella nebbia (quando la protagonista lasciando la capanna si riavvicina al suicidio) la costa, la nave e tutto l'ambiente sono strani, lontani, sfocati, opachi, grigio-neri. Il rosso (nella scena precedente all'interno della capanna) può essere considerato come un segnale di allarme. Quest'orgia di colori, questa quantità immensa di colori vivaci dinnanzi ad uno sfondo grigio è insopportabile per la protagonista. È lo stesso sentimento che proviamo all'inizio del film, nella scena in cui il prato è verde vivace intorno alla raffineria di petrolio e dominano i colori vivaci (il fumo giallo, i tubi rossi); poi nell'appartamento dell'operaio, dove dominano i colori accesi (anche

questo ambiente le fa venire in mente l'incidente e l'ospedale dove ha conosciuto l'operaio); infine nella capanna color blu vivace, dove le pareti interne sono rosso scuro e i tizzoni del fuoco arancioni; ma anche nell'albergo, al momento dell'incontro con Corrado. Un corridoio estremamente bianco, una camera dalle pareti bianche da ospedale, pannellatura marrone caldo, rosso, macchie viola sul muro e poi tutto invaso dal rosa. Giuliana vede i colori vivaci e allo stesso tempo spaventosi, a tal punto da provocarle, tramite i ricordi, un malessere psicosomatico? L'analisi dei colori affianca la "percezione patologica dei colori". Il mondo colorato non è fatto così: è solo la protagonista che lo vede così. Anche tramite i vestiti Giuliana mostra che i colori del mondo le appaiono insopportabili: indossa vestiti di colore neutrale, senza mai un disegno né colori vivaci, tranne il cappotto verde all'inizio e alla fine del film. Giuliana porta un vestito viola (nel negozio), una giacca grigia (per strada, uscita dal negozio), una maglietta grigia (nell'appartamento dell'operaio), una camicia da notte bianca e un foulard a casa, nella camera del figlio e nell'anticamera. Poi un vestito nero (nella capanna), uno viola sfocato in albergo, una gonna e un gilet neri con una camicetta bianca nel deserto rosso, nel deposito di ferro vecchio del porto dove la nave è arrugginita, la macchia d'olio in mare è marrone ma ci sono comunque colori vivaci. I contenitori, le scale, la ringhiera, infatti, sono rossi.

Il mondo della favola, il rosa pastello, l'azzurro del mare e del cielo rompono quest'orgia di colori con la loro vivacità che, in conseguenza alla crisi, diventano sfocati, grigi, marroni. Per mare qui intendo il mare della favola e non il mare reale con la spiaggia nebbiosa, dove Giuliana fugge dal convito libertino privo di ogni erotismo. Anche Rosina di *Le Amiche* e Anna de *L'Avventura* muoiono in mare. Anche questa scena – un nuovo tentativo di suicidarsi? – si svolge sulla costa marittima nebbiosa e grigia come il suicidio del protagonista maschile de *Il Grido* (che si getta da una torre). Il mare o il grigiore significano il desiderio di morte, il desiderio di unirsi alla natura. Secondo un monografista di Antonioni¹² la nave contagiata è la morte stessa. Non guardarlo in faccia, pietrificarsi – è questo il desiderio di Giuliana in uno stato d'animo instabile. È per questo che solo lei sente la sirena, ossia il richiamo della morte che gli altri non sentono. Anche questa è

¹² David Gianetti, *Invito al cinema di Antonioni*, Mursia, Milano 1999.

un'interpretazione possibile. Ma in seguito la donna guarisce da questo stato. Dopo aver vissuto diverse esperienze, anche il figlio guarisce, Corrado parte, il suo stato d'animo diventa stabile, invece della fuga accetta l'alternativa dell'adattamento e dopo ciò, anzi, per ciò, a sua volta interpreta diversamente il fumo giallo alla fine del film rispetto alla scena iniziale. Questa interpretazione spiega anche perché è diverso il significato della sequenza iniziale del film rispetto a quella finale, benché il mondo dei colori sia lo stesso.

Come potremmo definire la differenza tra i due mondi di colori? Da un lato troviamo il mare coperto di nebbia, la strada grigia dove si vende frutta grigia, i muri verdi pallidi, la fabbrica dai tubi colorati: questo mondo è caratterizzato sia dai colori vivaci che da quelli vaghi. Dall'altro lato troviamo il mare e il cielo azzurri, ovvero il mondo della favola. Sembra indefinibile ogni distinzione tra i colori freddi e caldi, puri e impuri, naturali e innaturali. Benché i colori siano molto espressivi, la saturazione dell'immagine non è meno importante. La fabbrica e i suoi dintorni (consideriamo ora le scene iniziali e finali del film) riempiono quel vuoto. È un luogo progettato e pianificato con delle forme regolari e colorate (tubi, contenitori ecc.) Nonostante la natura sembri quasi venire a meno, esso è pieno dei segni della civiltà. Nella profondità di campo il moto è continuo, persone e automobili si avvicinano e si allontanano. Paradossalmente il vivo si avvicina alla natura morta, alla costa nebbiosa, dove non ci sono contorni netti, non ci sono colori (a parte la bandiera gialla della nave della morte che, a sua volta, può essere considerata un segnale di allarme). La natura è vuota – siccome essa è il *nulla* stesso. È questo contrasto che ritengo fondamentale: la regolarità, la vivacità, ma anche la ripugnanza del mondo creato dall'uomo, l'ambiente colorato e moderno e la natura morta, meno colorata ma non meno insopportabile. A far nascere questo contrasto – l'utopia mitica e allegorica ricca di colori, il mondo del mare azzurro e dell'isola – è l'ambiente industriale dipinto artificialmente in modo così vivace. Nelle scene in cui l'immagine non è piena ma è quasi vuota, l'ambiente non è mai regolato dall'uomo e l'orizzonte è ampio.

Traduzione di Márk Berényi
Revisione linguistica di Michele Sità